

# 希望としてのアジア美術

石川千佳子

Asian Art as a Hope

Chikako ISIKAWA

## 1. はじめに

文化的にアジアが一つでないことは分かりきっているが、それでもなおアジア美術という総称が幾ばくかの新鮮さをもって響くのはなぜだろうか。と同時に、アジア美術とはどのように限定され得る概念なのだろうか。言葉としては既に定着した観があるけれども、その内容を説明しようとするとき忽ち混乱に陥る。その一因は、アジア美術を系統的に論じようとするとき、近代の帝国主義と植民地問題に関わる、とりわけ日本においては第二次世界大戦時に遡る、歴史的な難問に向き合わなければならない事情を含むことだろう。

もちろん、過去のアジア主義思想と現代のアジア美術が直接的な関係をもっているわけではない。しかし、いわゆるグローバル化が進む一方、ローカルな文化の価値が狭量なナショナリズムと結びついて称揚される傾向もみられるなかで、アジア地域においては、たとえば岡倉天心の名前が思わぬ形で浮上する情況<sup>1)</sup>も生じている。つまりアジア美術概念は、歴史的な難問を含むかつてのアジア主義思想と、具体的かつ直接的な関係をもつわけではないが、かといって完全に無視して論じることができるほど無関係ではないということだろう。この歯切れの悪さが、アジア美術という言葉に関して語ろうとするときに伴う、ある種の後ろめたさに通じる。近代の歴史に触れることなく、近代以前の東洋美術の名品と現代美術作品のイメージをたよりにアジア美術を論じようとするほど、その概念の出自と根拠が気になり始めるのである。

そもそも私がこの問題に直面したきっかけは、第3回福岡アジア美術トリエンナーレ批評である。2005年に福岡アジア美術館で開かれた同展の批評を西日本新聞社から依頼され、作品批評中心の(上)とトリエンナーレ及び美術館批評中心の(下)の二回に分けて執筆した。<sup>2)</sup> さらにその後、考察を深めるために大幅な加筆修正を行った上で、カリスタ誌上に展評として発表している。<sup>3)</sup> そうした過程で、無規定に使用してきたアジア美術という概念のあてどなさから疑問を覚えると同時に、査読者を含む読者から、アジア美術批評の土台となるアジア美術概念自体の検討が必要である旨の指摘を受けた。

とはいえ簡単に概念規定が可能な問題ではない。アジア美術概念以前に美術概念自体が、フェ

ミニズム美術史やポストコロニアリズムの研究成果を通して問われたように、ヨーロッパ・白人・男性の価値観を前提としており、濃厚に政治的な近代の虚構という一面をもつ。<sup>4)</sup> また、これまで福岡アジアトリエンナーレに参加した作品の多くは、強い社会的メッセージを蔵しており、しかもアジア美術という総称で括ることができるような共通性以上に、作者が帰属する国家に特有の文化や政治的事情を映し出している。

この考えるほどに厄介なテーマについて、現時点で詳細な論考を行うことなど不可能だが、アジア美術批評に関わった者の責任として、アジア美術概念が成立してきた経緯を探り、そこに含まれる問題の一端を明らかにするとともに、アジア各国の個別的な美術を超えてアジア美術という包括的な概念を立てる今日的な意義についての、積極的な検討を試みたい。

## 2. 東洋美術とアジア美術

アジア美術というとき、常にそこには対を成す概念が前提とされている。それはいうまでもなくヨーロッパ美術、もしくはアメリカも含めた欧米の美術としての西洋美術である。そのまゝに「美術」という言葉自体が明治期に成立した翻訳語であって、その元となった絵画・彫刻優位の fine arts 概念も、近代ヨーロッパにおいて定着した比較的新しい概念だったことは、近代美術をめぐる制度史研究が指摘するところである。<sup>5)</sup> しかし、ある概念はいったん流布し定着してしまえば当然のこととして受け取られ、その成立過程がことさら問われることはない。その点アジア美術は、未だ新参で据わりの悪い分だけ、成立過程と内実に対する関心が生きているといえるのかもしれない。

しかしながら、ヨーロッパ美術に対して、アジア各地域に個別の美術を包括する概念としてのアジア美術が、日本において突然近年に出現したわけではない。アジア美術以前に、広域的なアジア地域の美術を総称する言葉として使用されてきたのは、西洋美術と対をなす東洋美術である。この東洋美術とアジア美術は、国家の境界を超えてアジア地域の美術を広域的にカバーするという意味では重なり合う。いわば、東洋という言葉にまつわる古めかしさと歴史性を払拭して中立化させた新用語がアジア美術に見えるのだが、果たしてそうだろうか。

アジア美術に先立つ東洋美術概念について、自らの具体的な経験から鋭い問いかけを行っているのが、日本美術史研究者の佐藤道信氏である。佐藤氏は、美術批評家の北澤憲昭氏と並ぶ近代日本美術史という制度研究の第一人者であり、これまで不問に付されてきた日本美術史という枠組みに着目し、多くの業績を上げてきた。その彼がヨーロッパの美術館視察の経験を通して、やはりこれまで指摘されなかった根本的な疑問を提出している。すなわち、ヨーロッパのルーブルのような大規模コレクションを有する美術館では、フランス一国の美術史よりもヨーロッパ美術史という概念を共有した展示構成をもつものに対して、東アジア各国の国立級の大規模館においては、あくまで自国美術史中心の展示になっているのはなぜかという問である。<sup>6)</sup>

確かにヨーロッパの大規模美術館の展示室を一巡すれば、エジプト・ギリシア・ローマの遺物もしくは中世の宗教美術から始まって、ルネッサンスそしてバロック・ロココの美術の大群に出会う。たとえば王宮を美術館に転用した大規模館を訪ねると、国を問わず、リュベンス工房の豊満な人物たちが派手なドラマを繰り広げる大作に辟易しながらも、それらが王宮の緋色の壁に良く映ることを知るといったことが起きる。さすがに近代美術となれば、自国の作品に重点が置かれてくるようだが、だからといって近代とそれ以前が分断されているわけではなく、

佐藤氏が指摘する通り、ヨーロッパ美術の一部をなすものとしての自国の美術という立場を崩してはいない。<sup>7)</sup>つまり、ヨーロッパにおいてはウィーンの美術史美術館の名が象徴的であるように、美術史とは第一に個別の国を超えた広域の美術史のことなのである。こうした広域美術史が成立する背景には、すぐに思い当たるようにキリスト教という宗教的な共通性と、ギリシア・ローマ美術を古典的な規範であり、ヨーロッパ美術の始原とみなす共通認識が存在する。

ただしキリスト教美術が共通するのは当然としても、宗教的な基盤が全く異なるうえ、特にその初期においては現在オリエントに分類されるエジプト美術の影響が濃厚なギリシア美術と、中世以来のキリスト教美術を同一美術史の時間軸のなかで連結するためには、相当な意識操作が必要である。その連結の根拠を、佐藤氏は神人同形の偶像という造形の原理にみている。<sup>8)</sup>

なるほど、たとえキリスト教において偶像崇拜をめぐる議論が繰り返されたにせよ、人体表現がヨーロッパ美術の中心であったことに変わりはない。人が点景となる風景画や、物だけの世界である静物画が確立されたのは17世紀頃であって、しかもそれらのジャンルは常に人物が登場するジャンルの下位に位置づけられている。そうしてみれば、ヨーロッパ美術史がキリスト教と神人同形の偶像という、二つの強固な文化的共通性の上に成立してきたと考えるのは妥当だろう。

そのヨーロッパ美術史すなわち西洋美術史に対応するアジア地域の広域美術史として、東洋美術史は近代日本で構想される。東洋美術概念が具体的な形を成したのは、大村西崖の編集による『東洋美術大観』だとされるが、佐藤氏はヨーロッパ美術史の構造をモデルに国威高揚の目的から編まれた『稿本日本帝国美術略史』のなかに、東洋美術概念の萌芽がみられると指摘する。その序文には、リーダーたるべき日本こそが東洋の過去の栄光を語りうるのだという意味表明が記され、日清戦争に勝利した結果として中国に対する優位へと意識転換した当時の日本のナショナリズムが、日本美術史と東洋美術史を貫く理念であったことを明らかにしている。<sup>9)</sup>

しかし、ヨーロッパ美術史の構造をとりあえずそのまま移植する形で、そのうえ自国の優位性を前提としたナショナリズムにもとづく美術史を構築するというのは、一国美術史の日本美術史ならまだしも、多様な文化が混在するアジア地域で共有可能な広域美術史となれば、論理矛盾もはなはだしい。加えて東洋自体、現在の東方に近いトルコ以东のアジア地域全体を指す場合と、東アジアと南アジアを合わせた地域を指す場合、さらには中国及び朝鮮半島からみた日本を指す場合もあるという、意味の錯綜したあいまいな言葉であった。

その論理的に整理しようとするすると矛盾が噴出する東洋美術概念の内実は、どのようなものだろうか。試みに私自身が30年程前に大学で履修した東洋美術史概説のノートを導きとして、考えてみよう。まず講義は古代インドの仏教美術から始まっている。釈尊の遺骨を納めたシュトゥーパとそこに出現する仏伝図のレリーフ、玉門を飾る古代インドの豊穡神のヤクシャ・ヤクシュニー像などから説き起こされ、中国の石窟寺院や朝鮮半島の仏像を経て、法隆寺金堂の釈迦三尊像と壁画、及び玉虫厨子の詳説に終わった。概説であるから東洋美術全体をざっと展望するかたちであり、現在市販されている概説書と比較しても、特に偏りのある内容ではない。ここから浮かび上がる東洋美術像に顕著なのは、まずその地域的な範囲が、インドを中心とする南アジアと中国を中心とする東アジアに限定されているということ、その延長上に日本も登場するが、その場合の文化史年代が飛鳥から天平ぐらいまでだということである。そして造形的にみれば事実上仏教彫刻史であって、絵画の比重は少ない。つまり東洋美術とは、東アジアにインドを加えた地域の美術であり、彫刻像中心の傾向をもつといえる。

この内容が先述のヨーロッパ美術史の構造と一致していることは容易に分かる。ヨーロッパのキリスト教に相当する宗教が仏教であり、神人同系の偶像に当たるものが仏像である。佐藤が指摘するように、ヨーロッパ美術の観点からすれば、異形を含む仏像は神人異形の像ということになり、ギリシア・キリスト教美術における神人同形の偶像と形態上同一視はできないかもしれない。<sup>10)</sup>しかし仏像の基本形である如来像は神人同形であり、異形の天部像にしても人体像にもとづいていることは明白である。さらに仏像の起源の一つが、古代ギリシアの造像技術を継承したガンダーラにあることを思えば、ヨーロッパの神人同形の偶像に対応させたところで不足はないだろう。

しかしながら問題は、たとえ東アジアとインドに東洋の範囲を限定したとしても、インドの例を引くまでもなく、この東洋概念が成立した当時においてさえ仏教は過去の宗教であって、ヨーロッパにおけるキリスト教のような求心力をもち得ないことだった。ましてや、ヨーロッパの植民地支配からの解放を国家としての独立に賭けるアジア諸地域においては、自国の文化的なアイデンティティーを確立することが急務であり、盟主を自認する一国が自国のナショナリズムを背景に創作した広域美術史のシナリオに、共感が得られるはずはなかった。

当の日本においても、東洋美術が個別の国家を超える美術概念として、その一部に日本美術史が含まれるという構造はついに成立せず、今日に至るまで東洋美術と日本美術とが包摂関係ではなく、対等な二項として並存している。たとえば大学等においても、美術史の研究室や授業は西洋・東洋・日本の三本立てが一般的であり、美術館の展示においても同様の区分が生きている。東洋と日本をまとめた場合の呼称も、常に日東すなわち日本東洋であって東日ではないのだ。

ここで再び試みに30年程前の、今度は日本美術史概説のノートを開いてみると、また興味深い問題が浮き彫りになる。飛鳥天平の仏教美術に全く言及されていないわけではないが、中心は室町時代から江戸時代までの絵画史である。もちろん、講義内容は担当する教員の専門研究分野にも関係するので、先の東洋美術史概説と同様に一概には決めつけられないが、東洋美術の彫刻に対して日本美術では絵画の比重が重く、日本に関わる内容では、東洋美術は中国文化の直接的な影響がみられる天平まで、対する日本美術では和の美意識が成立した平安以降といった、ジャンルと年代による大まかな棲み分けの意識が働いているようである。また、室町時代の水墨画や江戸後期の南画に関しては、その源泉となった中国の水墨画や文人画の成立事情と代表的作例についても詳しく触れられている。当たりまえのことのようだが、改めて考えてみると、東洋美術と日本美術は別立ての並列関係をとりながら、東洋美術には日本美術が、日本美術には東洋美術がばらばらに入り込んでいるのだ。

日本の国宝のなかに東アジアの美術品が含まれている事情については、すでに佐藤氏の先行研究<sup>11)</sup>があるが、日本美術の全集物の図版にも請求美術品の巻が違和感なく加えられている。つまり東アジアの文物が日本美術の一部を成すものとして捉えられているといえよう。そして日本美術史の側から中国の美術を見るときには、同じ東洋美術のなかに包括される個別の美術というよりも、個別の一国としての中国の美術と日本美術との二国間の影響関係が重視される。極論すれば、日本美術史の側からは、重要な影響関係がみられる同じ外部として、中国美術もフランス美術も等距離に置くことができるような構造がみてとれる。いわば、日本に所蔵されている印象派の絵画も将来的には国宝として、あるいは日本美術の全集の中に請求美術として組み入れることができるような仕組みである。こうした構造においては、東洋美術は日本美術



の内なる外部といった位置づけになる。

一方、東洋美術の側から日本美術を見る場合には、仏教と人体を基本とした偶像という原則を共有できない、特に仏教との関係が薄い時代が下った世俗的絵画のようなものを、うまく東洋美術の枠内に収めることができない。やはり、日本美術も東洋美術からはみ出す外部を大きく持つてしまうのだ。そしてさらに重要なのは、東洋美術概念自体が、現在日本の国宝であり日本美術全集の請来美術の巻に掲載されているような、日本国内所蔵の美術品にもとづいて構想されたものだったことである。<sup>12)</sup>

だとすれば、この日本における東洋美術と日本美術の関係は、千野香織氏が平安後期の文化構造として提示した図式<sup>13)</sup>を思い起こさせる。すなわち現実の中国が幻想の外部としての唐とみなされ、日本の内部に、唐風の文化である「和の中の唐」と完全に和様化された「和の中の倭」が並び立つ構造である。ここに東洋美術と日本美術の関係を当てはめてみると、現実のアジアが幻想の外部としてあり、日本の内部に、日本国内の美術品から構想された東洋美術と、東洋美術に組み入れることのできない部分を中心とした日本美術が、対概念として並置されるかたちになる。ここで確認しておきたいのは、要するに東洋美術が現実の外部との対応を欠いた、徹底的に内部的な概念であることだ。だからこそ『東洋の理想』の冒頭において、岡倉天心は「アジアは一つである」と宣言しなければならなかった。<sup>14)</sup> その高揚した調子が痛切な響きを帯びて聞こえるのは、ヨーロッパと東アジアの歴史文化に精通した天心が、現実のアジアとの対応を欠いた幻想の外部に向けて、いわば目を閉じて跳躍するかのように言葉を投げかけているからだろう。<sup>15)</sup> しかも、この短い一文において、題名の東洋から、東アジアでもない限定無しのアジアへの飛躍がなされていることは注目に値する。

### 3. 希望への通路としてのアジア現代美術

さて、現在のアジア美術概念は、これまで論じてきた東洋美術概念と結果的に重なり合うのだろうか。

もちろん、かつての自国を盟主とするような国家主義的色彩は払拭されているが、今でも西洋美術・東洋美術・日本美術の三本立ての区別は一般的であるし、指導要領における日本の伝統美術及びアジアの美術という表記の仕方は、まさに先述の日本美術と東洋美術の並存構造を踏襲しているといえよう。しかもこの場合、日本美術には伝統という限定がなされているので、具体的には考古学で主に扱う時間的範囲より後の、飛鳥から江戸時代までの美術がイメージされているものと思われる。それに対するアジアの美術は無限定ではあるが、日本の伝統美術と一組に扱われていることからして、日本の伝統美術に関連するアジア美術、すなわち東洋美術を言い換えた言葉と捉えて差し支えないだろう。また、私が批評の中で疑問を呈した<sup>16)</sup> 福岡アジアトリエンナーレにおけるアジア美術の地域的範囲だが、これまでの参加作家と福岡アジア美術館のコレクションを見る限りにおいては、イスラム文化圏で活躍する作家の作品を含むという内容の拡張はあるにせよ、南・東南・東北アジアという点で、かつての東洋美術と共通する。実際に、同トリエンナーレと同美術館の発端となった、福岡市美術館でのアジア美術展においては、大東亜共栄圏の再現ではないかといった批判も出されたという。<sup>17)</sup>

こうしてみると、現在使用されているアジア美術概念は、構造的には東洋美術の枠組みをそのまま踏襲しているといっても過言ではなく、現実のアジア地域では共有され難い内部的な虚

構から、現実に対応した概念に向かって根本的な転換がなされたわけではない。

この状況を象徴する作品として記憶されるのは、2002年の第2回福岡アジア美術トリエンナーレに参加した柳幸典の「大東亜仮想通貨千羽鶴」<sup>18)</sup>である。鑑賞者参加型の同作品では、参加する鑑賞者がコンピュータに自身の生年月日を打ち込み、顔の画像を読み込ませると、プリンターから1、50、100と、単位と大きさの異なる3組9枚の架空の紙幣が印刷されて出てくる。この操作を行った鑑賞者は、それぞれの単位の紙幣から二枚ずつをテープで貼り合わせて正方形の折紙を作り、三羽の鶴を折らなければならない。折り紙の鶴を会場の箱に投函すると、それはいずれ天井から吊るされて回り続ける巨大な千羽鶴に加えられ、手元には3枚の紙幣が記念品として残る。鑑賞者自身の顔と満20歳から45年間の有効期限が刷り込まれた、この紙幣の単位はEAであり、首でハート形を作る二羽のシンメトリックな鶴のマークの足元には大東亜共同組合圏の文字と地図がみえる。裏返せば「資本は精神生活の発現のために」という標語が、どの単位の紙幣にも記されている。

すぐに気づくように、この作品は、ユーロとその背景にある文化の共有を基盤とした経済共同体のパロディである。細部に目を向ければ、期限付きの紙幣であることにシルビオ・ゲゼルの経済思想の反映がみられるし、またその思想から生まれた自由貨幣と、ちょうどこの作品が発表された2002年頃に高まりをみせた地域通貨への夢が託されている。<sup>19)</sup>そして繰り返される標語は、グローバル化によって速度と激しさを増す利潤追求競争への皮肉をこめた批評だろう。

同時にこの作品は、アジアを東アジアに限定したとしても、ユーロのような通貨の成立とその基盤になる文化の共有が、千羽鶴を折って祈るしかないほど無限に遠く、その理想が楽しい現代美術作品として成り立ってしまうほどに架空であることを、眼前に見える形として突きつけてくる。あえて使用された大東亜という言葉も、過去と向き合うことなしに文化の共有に向かう道筋が開けないことを示唆するものだろう。

ここで話しをアジア美術概念に引き戻せば、内部的な東洋美術概念から国家を超えた広域美術として真に包括的なアジア美術概念への転換は、やはり無限の彼方といわざるを得ない。それでもあえて、現実に対応した内実を伴うアジア美術を日本から考えるとすれば、現在のアジア美術概念と東洋美術概念との関連を認め、それを裏返すかたちで発想していくしかないのではないだろうか。いわば盟主のいない無主の、国家間ではない市民間の、国内に所蔵される限られた物ではなく人の交流の繰り返しから、性急に共通認識や造形原理を立てず、はるかな未来に構築されていく概念としてのアジア美術である。地域的な範囲も突然アジア全域に飛躍せず、東洋美術と重なり合う東アジアから検討が始められるべきだろう。

仮にそう考えてみると、先述の柳作品が発表された福岡アジアトリエンナーレは、共有され得るアジア美術の構築に向けて開かれた場所の一つに数えられる。展評の終わりに、私はその場所を無主のアジアの河原と呼んでみたけれども、<sup>20)</sup>たとえばアジア各地で開かれる大規模国際美術展が、美術を通じた国力の誇示や賞の権威から免れて、自由に交流する無主の河原になり続けることが可能だとすれば、その交流の蓄積を土台に、現実性を伴う共有文化としてのアジア美術が生じてくるかもしれない。さらに、そこで共有された共通認識から過去の美術を振り返るときには、ヨーロッパ美術史に相当する広域美術史としての、新しいアジア美術史の輪郭が現れてくるはずである。

## 4. おわりに

展覧会評を発表しながら、自ら釈然としない思いを抱いてきたアジア美術概念について、国家を超える広域美術という観点からヨーロッパ美術と東洋美術とを比較し、さらに東洋美術とアジア美術の関係を考えることによって、その概念像を明らかにしようと試みた。結果的には専ら佐藤氏の最新研究に導かれる形となったが、その過程で生じてきた問題については、注に示すとともに今後の検討課題としたい。

現時点でみる限り、国家の枠を超えて共有される文化のうえに成り立つアジア美術という概念は希望に過ぎないようだ。しかし単なる美しい理想ではなく、ローカルな文化が偏狭な国家主義的ナショナリズムと結びついた一国の壁の中で閉塞せずに、人を介した多様な文化の交流に開かれていくための現実的な足場として、保持し続ける必要と価値のある一つの希望であろう。

## 注

- 1) 福岡アジア美術館編『アジア美術 福岡アジア美術館のコレクションとその活動』美術出版社 1999年 104頁
- 2) 西日本新聞 2005年10月28日及び29日付記事「多重世界見聞記 第3回福岡アジア美術トリエンナーレ上・下」
- 3) 石川千佳子「第3回福岡アジア美術トリエンナーレ2005 攷 - 多重世界の皮膜を通して再びコミュニケーションの回路へ -」東京藝術大学美学美術史研究室編『カリスタ第13号』2006年 135-148頁
- 4) R.パーカー、G.ポロック『女・アート・イデオロギー フェミニストが読みなおす芸術表現の歴史』萩原弘子訳 新水社 1992年など参照。
- 5) 佐藤道信『<日本美術>の誕生 近代日本の「ことば」と戦略』講談社 1996年 32-53頁。佐藤道信『明治国家と近代美術 - 美の政治学 -』吉川弘文館 1999年を併せて参照した。
- 6) 佐藤道信『美術のアイデンティティー』吉川弘文館 2007年 7-8頁
- 7) 佐藤 同上書 28頁
- 8) 佐藤 同上書 58-60頁
- 9) 佐藤 同上書 43頁  
 なお、この東洋美術の成立事情については、東洋音楽についても同様の状況がみられるようであり、将来的には美術・音楽の比較研究も必要だろう。  
 柘植元一・植村幸生編『アジア音楽史』音楽之友社 1996年参照。
- 10) 佐藤 同上書 61-65頁
- 11) 佐藤 前掲書『<日本美術の誕生>』158-215頁。前掲書『明治国家と近代美術』を併せて参照した。
- 12) 佐藤 前掲書『美術のアイデンティティー』44頁
- 13) 千野香織「日本美術のジェンダー」『美術史第136号』美術史学会編 235-236頁
- 14) 岡倉天心「東洋の理想」竹内好編『アジア主義』現代日本思想大系9 筑摩書房 67頁
- 15) この傾向はアジア主義の思想家にも顕著である。また瑛九の東洋回帰時代を始め、制作者が東洋美術に傾斜するときにも、あたかもスイッチを切り替えるように、西洋美術的な素養をいったん無化して東洋美術に飛躍していきこうとする意識がみられる。この意識構造については稿を改めて論じたい。
- 16) 石川 前掲論文 147頁

- 17) 福岡アジア美術館編 前掲書 118-119頁
- 18) 福岡アジア美術館編 『第2回福岡アジア美術トリエンナーレ図録』2002年 86-87頁
- 19) ゲゼルの経済思想及び地域通貨の問題については次の文献を参照した。  
河邑厚徳・グループ現代編 『エンデの遺言 根源からお金を問うこと』NHK出版 2000年  
坂本龍一・河邑厚徳編 『エンデの警鐘 地域通過の希望と銀行の未来』NHK出版 2002年
- 20) 石川 前掲論文 147頁